



**HAL**  
open science

# La Jérusalem céleste des Évangiles de Saint-Médard de Soissons : problèmes de perspective et d'iconographie à l'époque carolingienne

François Heber-Suffrin

► **To cite this version:**

François Heber-Suffrin. La Jérusalem céleste des Évangiles de Saint-Médard de Soissons : problèmes de perspective et d'iconographie à l'époque carolingienne. Cahiers du CRATHMA (Centre de recherche sur l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge), 1977, Du VIIIe au XIe siècle : édifices monastiques et culte en Lorraine et en Bourgogne, II, pp.109-120. hal-03034312

**HAL Id: hal-03034312**

**<https://hal.science/hal-03034312>**

Submitted on 25 Jan 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

LA JERUSALEM CELESTE DES EVANGILES DE SAINT-MEDARD DE SOISSONS :  
PROBLEMES DE PERSPECTIVE ET D'ICONOGRAPHIE A L'EPOQUE CAROLINGIENNE.

Les Évangiles «dits de Saint-Médard de Soissons» (1) sont sans doute l'un des manuscrits carolingiens les plus célèbres. La richesse de ses enluminures et la qualité de leur exécution jointes à l'excellent état de conservation dans lequel il nous est parvenu en font l'une des réalisations les plus caractéristiques de l'art carolingien. Il n'est attesté historiquement qu'à partir de 827, date à laquelle il fut offert par Louis le Pieux à l'abbaye Saint-Médard (2). Les travaux des historiens d'art allemands ont permis de placer son exécution sous le règne de Charlemagne et la chronologie relative (établie par W. Koehler) des œuvres réalisées dans la nouvelle école palatine en fait l'avant-dernier des manuscrits conservés du *scriptorium* impérial (3).

Du point de vue iconographique, les enluminures qu'il contient ne diffèrent pas, pour la plupart, de celles qui accompagnent traditionnellement le texte des évangiles. On y trouve, en effet, les évangélistes et leur symbole (4), une fontaine de vie (fol. 6 v<sup>o</sup>) proche de celle de l'Évangélaire de Charlemagne (5), mais aussi une illustration synthétique de l'Apocalypse de Saint Jean dont il n'existe pas d'autre exemple et dont l'importance est soulignée par la place qu'elle occupe en tête de l'ouvrage (fol. 1 v<sup>o</sup>). Elle groupe, dans une composition unitaire, l'adoration de l'Agneau par les vingt-quatre vieillards, les symboles des évangélistes et la Jérusalem céleste.

Les éléments de la représentation sont disposés selon trois registres principaux superposés.

Le premier registre, de forme rectangulaire, est consacré à l'adoration de l'Agneau. Au sommet de la médiane verticale, dans un médaillon circulaire débordant de moitié sur le cadre, se tient l'Agneau avec, à ses pieds, le livre des évangiles, figuré sous la forme d'un rouleau. Au-dessous, de part et d'autre, deux groupes de douze vieillards, la tête inclinée, tendent violes et coupes ; à l'arrière-plan, deux bandes horizontales présentent un dégradé de couleur du pourpre au blanc. Elles se creusent dans la partie centrale selon deux arcs de cercle concentriques et parallèles au cercle qui limite le médaillon. Au-dessous du registre supérieur, sur une mince bande horizontale de séparation, se déroule une scène aquatique dont les acteurs (pêcheurs, oiseaux, poissons) sont traités sous forme de silhouettes sombres sur fond vert clair.

Le second registre est consacré aux symboles des évangélistes qui s'inscrivent dans des médaillons circulaires. Ces derniers sont disposés symétriquement selon la médiane verticale et placés sur les saillies d'une architecture dont les retraits sont percés de fenêtres.

Le troisième registre, sensiblement carré, est occupé tout entier par un édifice semblable à celui du registre médian et qui n'en diffère que par la couleur (bleu et non plus ocre). Cette construction est partiellement masquée par quatre colonnes, peintes façon marbre, avec chapiteaux et bases. Un rideau pourpre est accroché, sous une tête de lion, dans la partie supérieure du registre, et sur l'axe médian. Ses deux pans, tracés selon deux arcs de cercle, viennent se nouer au milieu des colonnes extérieures.

(1) Paris, B.N. lat. 8850 (catalogue exp. B.N., 1954, N. 26).

(2) En 930, ODILON, moine de Saint-Médard, écrit une translation des reliques de saint Sébastien dans laquelle il rapporte le voyage fait à Soissons par Louis le Pieux et sa femme, à l'occasion de Pâques 927. Il donne la liste des présents faits à l'abbaye, par le couple impérial, parmi lesquels figure le manuscrit : «Textum... sacrorum evangeliorum aureis» (Mon. Germ. Hist. SS. XV. 1, 388).

(3) A. GOLDSCHMIDT, *Die deutsche Buchmalerei*, Florence-Munich, 1928, p. 41.

A. BOECKLER, *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, Berlin, 1930, pp. 24, 38. W. KOEHLER, An illustrated Evangelistery of the Ada school and its model, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XV, 1952, pp. 52-53. Pour dater un fragment de manuscrit carolingien recollé dans un manuscrit plus tardif (Londres, Brit. Mus., Cotton, Claudius B.V., fol. 132 v<sup>o</sup>), l'auteur étudie les représentations de toutes les œuvres de l'école palatine. Les résultats de cette recherche sont consignés, selon une classification rigoureuse, dans *Die karolingischen Miniaturen im Auftrage des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, T. II, Die Hofschule Karls des Grossen, Berlin, 1958. Évangiles de Saint-Médard, pp. 70-82.

(4) Ils sont placés en tête de chaque évangile : Matthieu (fol. 17 v<sup>o</sup>), Marc (fol. 81 v<sup>o</sup>), Luc (fol. 123 v<sup>o</sup>), Jean (fol. 18 v<sup>o</sup>).

(5) Paris, B.N., Nouv. acq. lat. 103, fol. 13 v<sup>o</sup>.

Le cadre.

Cette rapide description a permis de distinguer trois parties dont le traitement spatial est indépendant et dont les limites sont précisées par un cadre. Si nous considérons globalement ces cadres, il apparaît qu'ils forment un tout cohérent, et répondent à une conception d'ensemble : une rangée de quatre colonnes supporte un entablement composé d'une architrave à décor végétal stylisé, d'une série de métopes et d'une frise ; au sommet prend place un fronton rectangulaire.

Le peintre chrétien adopte, sans presque le modifier, le schéma classique d'une façade de *temple antique* (type architectural et répartition iconographique). Dans un sanctuaire païen, les Dieux occupent le fronton, et des scènes cultuelles ou mythologiques, la frise et les métopes ; entre les colonnes s'ouvre la porte d'entrée. La seule modification réside dans la forme rectangulaire du fronton dont la composition reste toutefois triangulaire.

Cette construction ne présente qu'un faible relief apparent lorsqu'elle n'utilise pas seulement deux dimensions, ainsi la bordure du fronton dans laquelle une bande bleu nuit, décorée de feuillages bleu clair, est bordée de part et d'autre de deux bandes rouge et or (un tracé préliminaire, visible à la verticale du bord supérieur gauche, permet de supposer que le schéma a été élaboré à partir d'un cadre rectangulaire).

Cette architecture-cadre assume une double fonction : hiérarchiser, en les isolant, des figurations différentes traitées en trompe-l'œil, tout en marquant leur appartenance à une représentation unitaire.

#### L'ESPACE TRIDIMENSIONNEL ET LES TECHNIQUES PERSPECTIVES.

Pour mener plus commodément l'étude de la perspective, nous nous fonderons sur l'architecture de la Jérusalem céleste, puis nous étendrons le raisonnement aux deux autres registres. La cité est traitée comme un édifice massif, rythmé horizontalement par des bandeaux et verticalement par une alternance d'avancées et de retraits. L'illusion de la profondeur est donnée par l'utilisation de fuyantes matérialisées par les bandeaux. Elles sont obliquement dirigées vers le bas et grossièrement parallèles entre elles. Si l'on poursuit ces fuyantes, elles viennent se joindre deux à deux sur un axe vertical, formant ce dessin qu'E. Panofsky appelle « arête de poisson » (6). Chaque retrait possède sa propre verticale de fuite.

Avant d'approfondir l'analyse de la perspective, une remarque préliminaire est nécessaire : la partie centrale n'est pas homogène. Un des bandeaux suggère un retrait, alors que les deux autres sont horizontaux. Cette existence simultanée est incompatible avec une utilisation logique de la perspective. Nous considérerons, pour faciliter le raisonnement, que les fuyantes sont apparentes à tous les niveaux et que les parties médianes et latérales sont traitées de manière identique. L'explication de cette impossibilité nécessite un raisonnement iconographique qui sera tenu plus loin.

Ces quelques considérations initiales sur les techniques employées pour réaliser l'espace tridimensionnel sont suffisantes pour comprendre que l'artiste a fait appel au système antique d'élaboration de la perspective.

C'est donc par l'exposé de ce dernier qu'il faut débiter pour ensuite déterminer de quelle manière l'art carolingien en est tributaire, et dans quelle mesure il a su l'appliquer.

Il ressort des études d'E. Panofsky et de ses successeurs que la perspective antique diffère sur un point fondamental de celle élaborée au cours de la Renaissance italienne. Dans cette dernière, les orthogonales fuyantes tendent vers un unique point de fuite, situé sur la ligne d'horizon, à l'infini. De l'ignorance de ce procédé par les peintres antiques, résulte la difficulté de créer un espace réaliste cohérent, en dehors d'étroites limites.

(6) *Die Perspektive als «symbolische Form»*, Leipzig-Berlin, 1927. Nous avons utilisé la traduction française, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, 1975, pp. 74-76. Sur l'application de la perspective antique à l'art carolingien, consulter le chapitre qui lui est consacré par M. SCHILD BUNIM, *Space medieval painting and the forerunners of perspective...*, New-York, 1940, pp. 44-61.

L'observation de la peinture illusionniste pompéienne permet la mise en évidence de plusieurs caractères fondamentaux. Les lignes de fuite, parfois parallèles entre elles, tendent souvent à s'infléchir vers l'horizontale, au voisinage de la ligne d'horizon. Dans certains exemples, elles n'obéissent, semble-t-il, à aucune contrainte (7).

Raisonnons sur l'exemple le plus simple, dans lequel les fuyantes sont parallèles et l'élément architectural disposé symétriquement selon la médiane verticale (cas fréquent) :

- Si les fuyantes sont poursuivies, elles se coupent sur la médiane en une série de points alignés qui déterminent un axe vertical de fuite, sans existence réelle. Le peintre devra donc masquer cette partie par un membre d'architecture parallèle au plan de la représentation, la laisser vide, ou bien y placer une figure de laquelle les lignes de fuite sont absentes (groupe de personnages, trophée, édicule de plan centré). C'est à la première de ces formules qu'a fait appel l'enlumineur des évangiles de Saint-Médard. D'autres miniatures contemporaines sont traitées de même (8).

- Il faut aussi résoudre le problème posé par la ligne d'horizon dont la fonction est de figurer conventionnellement le niveau du regard d'un éventuel observateur. Les parties supérieure et inférieure de la représentation sont vues respectivement du dessous et du dessus. Les orthogonales qui fuient vers le bas dans le premier cas, inversent leur direction au-delà de cette limite. Cette transition, progressive dans le système perspectif de la Renaissance, se produit ici brutalement puisque, lorsqu'elles atteignent la ligne d'horizon, les fuyantes qui devraient être confondues avec cette dernière, forment avec elle un angle aigu. Les deux triangles symétriques, ainsi déterminés, sont aberrants. Pour pallier cet inconvénient, les peintres romains utilisent des verticales (colonnes) qui traversent sans modification la ligne d'horizon et l'escamotent en quelque sorte. Ainsi, les orthogonales fuyantes sont-elles cantonnées dans les architraves et les bases (ces solutions valent aussi lorsque le parallélisme n'est pas strict). Mais il faut nuancer cet exposé rapide. L'axe vertical de fuite, comme la ligne d'horizon, ne sont pas fixes. En effet, la meilleure façon de résoudre parfois les problèmes qu'ils posent, est de les placer hors cadre. Dans certains cas extrêmes, ni l'un, ni l'autre ne sont inclus et les fuyantes ont toutes la même direction. Pl.I,a

Dans l'art illusionniste carolingien, ce cas n'existe pas et la médiane verticale sert toujours d'axe de symétrie. Mais la mise en place de la ligne d'horizon est beaucoup plus délicate. Les artistes carolingiens, comme plus tard, la plupart des maîtres de la Renaissance macédonienne, ont choisi des architectures massives, sans colonnes, aux niveaux bien marqués. Dans le cas qui nous occupe, la ligne d'horizon doit être rejetée au niveau des bandes horizontales parallèles qui servent de base. Cette imprécision rend possible un jeu optique qui permet d'inverser les reliefs (9) : quatre retraits encadrant trois avancées. La ligne d'horizon serait au-dessus. Une telle interprétation ne résiste pas si l'on considère combien il est peu vraisemblable que l'on ait voulu placer le spectateur en position dominante. De plus, la convergence des lignes que nous avons appelé fuyantes, correspond bien à la marque de l'éloignement, car la perspective inversée, assez fréquente au haut Moyen-âge, n'est jamais utilisée ainsi (10). Pl.I,b

Les résultats de l'étude menée sur la Jérusalem céleste s'appliquent au registre médian qui reprend, sur un étage, le même type architectural. Sur le fronton, le problème paraît plus complexe, mais l'explication en est proche. Les Romains, comme les Carolingiens, ont souvent préféré creuser l'espace selon un demi-cylindre, ce qui a pour avantage de ne pas faire intervenir de fuyantes et d'effacer ainsi l'axe vertical de fuite. Mais l'établissement de la ligne d'horizon se heurte aux mêmes difficultés. A son contact, les arcs de cercle concentriques ne se confondent pas avec elle, la conséquence en est la création de deux triangles symétriques aberrants à bords concaves. L'artiste applique sous l'agneau la même solution que dans les deux autres cas, il rejette vers le bas la ligne d'horizon. Elle est ici hors du cadre (mais, contrairement au schéma classique, les bords latéraux ne sont pas des droites mais des arcs de cercle. Il s'agit là non d'un cylindre, mais d'une portion de sphère).

(7) La fréquence de ce dernier cas a conduit deux spécialistes de la perspective, A. FLOCON et R. TATON (*La perspective*, coll. Que sais-je ?, Paris, 1963, p. 24) à mettre en doute l'existence de tout système cohérent. Ne faut-il pas plutôt conclure à une maîtrise inégale des artistes antiques ? Quoi qu'il en soit, c'est bien cette technique qu'emploient les miniaturistes de l'école du palais.

(8) Même manuscrit : Jean (fol. 180 v<sup>o</sup>) ; Matthieu, Ms Harley 2788 au Brit. Mus., fol. 13 v<sup>o</sup>. Une solution légèrement différente est employée pour saint Luc des évangiles d'Ada (Trèves, Stadtbibl., Cod.22 fol. 85 v<sup>o</sup>). L'écran ne se situe pas au fond du retrait, mais dans le plan des saillies latérales. Les fuyantes n'apparaissent que dans la corniche.

(9) Ce même défaut est apparent dans le portrait de saint Jean (fol. 180 v<sup>o</sup>) du même manuscrit.

(10) Voir à ce sujet l'article d'A. GRABAR, Plotin et les origines de l'esthétique médiévale, dans *Cahiers archéologiques*, T.I, 1945, pp. 15-34. De plus, « Sanctus sanctus sanctus... » (Apoc. IV, 8) s'inscrit dans le ciel et non sur la surface supérieure des tours.



Les niches devant lesquelles sont présentés les évangélistes, adoptent souvent le plan semi-circulaire. Mais, le sol étant figuré, la solution décrite plus haut n'est pas possible. Dans la plupart des cas, l'architecture s'efface vers le bas (11) ou s'arrête sur un arc de cercle (12). Le changement de plan (du demi-cercle au rectangle) qui se produit dans l'abside placée derrière la Fontaine de vie des évangiles de Saint-Médard est provoqué par la nécessité de revenir à l'horizontale, au voisinage de la ligne d'horizon. Elle ne peut être éludée ici à cause de l'édicule du premier plan dont nous voyons, en même temps, le dessus de la cuve et le dessous de la toiture. Le niveau du regard ne peut donc se placer qu'entre les deux.

Dans une dernière solution, plus tardive, ce problème est empiriquement résolu par l'abandon de l'arc de cercle pour un arc de profil plus aplati qui permet de passer plus naturellement à l'horizontale (13).

Il nous faut étudier maintenant les causes d'un second manquement aux lois de la perspective antique. Si la structure de la Jérusalem céleste est symétrique par rapport à la médiane verticale, celle-ci ne joue le rôle d'axe de fuite que pour le retrait central. Chacun des deux autres possède le sien propre. L'édifice est donc vu simultanément de trois points placés côte à côte, dans un même plan. Cette erreur peut être due à la difficulté des peintres carolingiens à maîtriser une technique nouvellement arrivée en pays franc, dont ils ne connaissent que la généralité, et qu'ils utilisent de façon primaire. Cette explication contient, sans doute, une part de vérité. Mais, avant de conclure dans ce sens, il faut tenter la construction conformément aux techniques antiques. Le résultat n'est guère satisfaisant : le retrait médian, plus large que les deux autres (d'un quart) paraît, au contraire, beaucoup plus étroit. Pour lui rendre sa primauté, il est nécessaire d'en augmenter la largeur ; mais alors les bords latéraux disparaissent derrière les colonnes du premier plan. La solution choisie, bien que contestable, est peut-être la meilleure car elle permet la ressemblance des trois entrecolonnements, tout en maintenant la prééminence de la partie centrale. L'étude comparative d'une enluminure byzantine du Xe siècle est révélatrice à cet égard. Il s'agit d'un portrait de Luc qui illustre un manuscrit conservé au monastère de Stauronikita (14), dans le Mont Athos. Derrière l'évangéliste, se dresse une architecture illusionniste, parente de celle qui fait l'objet de notre étude, mais dont la facture évoque la perfection antique.

Établir des liens avec une création étrangère, postérieure de plus d'un siècle, pourrait sembler curieux ; mais ce serait oublier certains des caractères de la Renaissance artistique macédonienne. K. Weitzmann (15) parvient à dater cet ouvrage en prouvant sa parenté stylistique avec un codex conservé dans le monastère, proche, de Dionysiu (16) précisément daté de 955 et commandé par l'empereur Constantin Porphyrogénète (17). Or, nous savons que ce dernier avait fait rassembler et copier un grand nombre de manuscrits antiques. Il existait donc un atelier impérial d'enluminure qui, comme le *scriptorium* palatin de Charlemagne, tirait ses sources de l'antiquité (18) et, sans doute aussi, des rares œuvres byzantines pré-iconoclastes préservées. C'est la référence à ce fond culturel unique qui justifie la liberté que nous avons prise avec la chronologie.

Le fond d'architecture devant lequel se tient Luc adopte une disposition trinitaire. Au centre, deux portiques latéraux, couverts d'une voûte en coquille, encadrent la grande porte axiale (19). De part et d'autre prennent place deux massifs symétriques en saillie, à double décrochement (il n'en existe qu'un pour la Jérusalem céleste). Si l'on ne considère que les volumes architecturaux, les deux bâtiments sont très proches, bien qu'ici n'existe qu'un seul axe de fuite médian. Le problème posé par la ligne d'horizon reste le même, compte tenu de la structure compacte de l'édifice et de la présence de bandeaux à intervalles réguliers. Pour le résoudre, le peintre byzantin se sert des figurations du premier plan pour cacher la presque totalité de la base de l'édifice. Dans les parties laissées libres, la maçonnerie se fond insensiblement dans le sol qui la supporte. On peut noter que, malgré l'existence d'un unique axe de fuite, la composition architecturale est parfaitement équilibrée. Ceci n'est pourtant pas en contradiction avec ce que nous avons dit plus haut, car ce résultat n'est que le fait d'un artifice. Au centre, le portique semble être aussi profond que les parties latérales, bien que les fuyantes soient deux fois plus courtes. Cela tient à ce que la corniche qui le surmonte a été haussée au niveau du couronnement des massifs du premier plan. C'est pourquoi, alors que le portique est en retrait, il appartient visuellement au plan de la façade. L'impression est renforcée par la présence de colonnes qui répondent aux ressauts laté-

(11) Évangiles de Saint Médard : Saint Marc (fol. 123 v<sup>o</sup>), Évangiles d'Ada : Saint Jean (fol. 127 r<sup>o</sup>), Évangiles Harley : Saint Marc (fol. 71 v<sup>o</sup>) et Saint Jean (fol. 161 v<sup>o</sup>).

(12) Évangiles d'Ada : Matthieu (fol. 15 v<sup>o</sup>).

(13) Évangiles de Saint-Emmeran de Ratisbonne (Munich, Staatsbibl., Clm 14000): Saint Marc (fol.46 r<sup>o</sup>).

(14) Évangiles de Stauronikita, Codex 43, fol. 12 v<sup>o</sup>.

(15) K. WEITZMANN, *Die Byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, pp.23-24.

(16) Dionysiu, codex 70, manuscrit de Saint-Jean-Chrysostôme.

(17) Constantin VII Porphyrogénète, empereur de 919 à 959.

(18) Luitprand, *Antopodosis*, III, 37 : «opere manum victum quaeritam, sane... picturam perpulchre exercebat».

(19) Solution fréquente dans l'art pompéien.

raux. Cette solution n'aurait pu être appliquée à la Jérusalem céleste car elle implique que la base de l'architecture demeure invisible.

Le long paragraphe que nous avons consacré à cette enluminure permet de préciser le niveau technique des artistes carolingiens qui, pour n'avoir pas la maîtrise des peintres byzantins du Xe siècle, savent limiter les conséquences de leurs faibles connaissances de la perspective antique. Celles-ci sont, à vrai dire, à peine inférieures à celles de leurs homologues d'Orient. En effet, les procédés techniques qui résolvent le problème posé par la ligne d'horizon, ne sont employés ni par les uns, ni par les autres. Il faudrait en accuser les méfaits de l'iconoclasme si une icône du Sinaï, portrait de Saint Pierre, dont l'attribution au VIIe siècle semble bien établie (20), ne présentait les mêmes lacunes. Derrière le buste de l'apôtre, se creuse une niche semi-circulaire, avec corniche et bandeaux dont le dessin s'estompe insensiblement vers le bas.

C'est dans l'art monumental du Ve siècle qu'il faut chercher des exemples chrétiens plus anciens. Les architectures illusionnistes du Baptistère des Orthodoxes à Ravenne et celles de Saint-Georges de Salonique sont encore conformes aux modèles païens et emploient systématiquement la colonne. Pourtant, dans le dernier exemple cité, des maladroites apparaissent déjà : dans l'un des douze panneaux de mosaïque, certaines toitures qui devraient être vues du dessous le sont du dessus, alors que le reste du bâtiment est correctement traité.

Durant les premiers siècles du Moyen-âge, s'est opérée la lente dégradation de la connaissance des techniques perspectives antiques. C'est sous une forme tronquée qu'elles se sont répandues en Occident, au IXe siècle, et plus tard en Orient.

L'étude iconographique, en précisant les rapports qui s'établissent entre les différentes parties de l'enluminure, doit nous permettre d'en découvrir le sens profond.

#### ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE.

Il s'agit, nous l'avons dit, d'une image apocalyptique. Comme le note W. Kœhler, elle se fonde sur des passages précis du texte de saint Jean.

##### Adoration de l'Agneau.

Au registre supérieur, prend place l'adoration de l'Agneau par les vingt-quatre vieillards qui tendent vers lui coupes et instruments de musique (Apoc. V, 8). Elle est fidèle dans les grandes lignes, mais on relève certaines omissions. L'Agneau qui ne possède ni sept yeux, ni sept cornes, ne tient pas non plus le livre aux sept sceaux. Celui-ci, réduit à un simple rouleau, est placé horizontalement à ses pieds. Comment expliquer l'absence de ces éléments symboliques fondamentaux ? Ils ne manquent pas dans les quatre Apocalypses carolingiennes (Trèves et Cambrai, Valenciennes et Saint-Amand) (21) qui ne peuvent donc en être les modèles. Cette illustration initiale de la vision johannique, d'une facture anti-quisante, rappelle davantage le décor de mosaïques qui orne l'arc triomphal de certaines basiliques italiennes du Ve siècle. Il faut relever toutefois une différence iconographique. C'est toujours l'offrande des couronnes qui est représentée. Cette scène se réfère au paragraphe précédent (Apoc. IV, 10). Les figures se répartissent ainsi autour de l'arc : dans les écoinçons, sous les symboles des évangélistes, se tiennent les deux groupes de douze vieillards tendant leur couronne vers la clef où se marque la présence divine (c'est cette disposition générale, si l'on excepte la place attribuée aux évangélistes, qui commande la distribution des figures dans notre enluminure. De plus, la portion de sphère que domine l'Agneau rappelle l'ouverture de l'arc).

La forme sous laquelle apparaît Dieu n'est pas précisée. Saint Jean rapporte : «Il y avait un trône dans le ciel, et sur ce trône quelqu'un était assis». (Apoc. IV, 2). Cette obscurité du récit a rendu possible l'élaboration de trois variantes :

(20) Cette œuvre répertoriée et datée par G. et M. SOTIRIOU,  *Icônes du Mont Sinaï* , vol. I (Pl.) 1956, vol. II (texte) 1958. K. WEITZMANN,  *Icônes du Sinaï* , en collaboration, dans  *Icônes...* , Paris-Grenoble, 1966, pp. IX-XVIII, pl. II.

(21) Apocalypses de Trèves (Stadtbibl., ms. 31) et de Cambrai (Bibl., ms. 386) ; de Valenciennes (Bibl., ms. 99) et de Saint-Amand (B.N., Nouv. acq. lat. 1132).

- la plus simple suit la lettre du texte et figure un trône vide où Dieu n'apparaît que sous la forme d'une croix. Mais les deux exemples de Sainte-Marie-Majeure à Rome et du Baptistère des Orthodoxes à Ravenne, ne respectent pas les autres données : de part et d'autre du trône prennent place Pierre et Paul, reconnaissables à leurs attributs. A Ravenne, de plus, s'ajoute la procession des dix autres apôtres portant des couronnes.

- les deux autres solutions, conformes au schéma décrit plus haut remplacent cette figuration trop abstraite par le Christ (Saint-Paul-hors-les-murs), ou, plus souvent, par l'Agneau. Ce dernier choix se justifie doublement. L'Agneau est l'un des symboles chrétiens les plus prestigieux depuis les catacombes et reste l'image du Dieu rédempteur ; mais surtout c'est à lui que les vingt-quatre vieillards offrent des harpes et des coupes d'or (Apoc. V, 6-8). Les ressemblances profondes entre deux paragraphes voisins de l'Apocalypse autorisent cet emprunt. Dans l'art monumental, l'Agneau ne montre ni ocellés, ni cornes, mais il est accompagné du livre et couché sur un autel (Saint-Cosme-et-Damien, Sainte-Praxède à Rome), pour respecter ce verset : « Je vis... un agneau qui était là comme immolé » (Apoc. V, 6). L'existence de représentations similaires est aussi attestée à Saint-Pierre de Rome, au palais du Latran et à Saint-Jean de Ravenne (22). Plusieurs des exemples cités appartiennent aux VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles (Saint-Pierre, le Latran, Sainte-Praxède). Ce thème était donc toujours d'actualité quand les bâtisseurs de la chapelle palatine d'Aix placèrent à la coupole une image apocalyptique. Elle est certes différente puisque le Christ la domine, mais une hypothèse selon laquelle il aurait remplacé un agneau doit nous la faire considérer avec d'autant plus d'intérêt. Nous connaissons bien cette mosaïque par un dessin du XVII<sup>e</sup> siècle, de Ciampini, qui permet d'apprécier, du point de vue iconographique, la fidélité de la restitution faite à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Sur le pan oriental de la coupole, le Christ trône, et dans la partie basse, sur tout le pourtour, les vieillards lui tendent leurs couronnes. Ce Christ, plus conforme à l'iconographie romane qu'à celle de la fin du VIII<sup>e</sup> siècle, pourrait être dû à une restauration du XII<sup>e</sup> siècle, contemporaine de la mise en place du grand lustre offert par Frédéric Barberousse. Rien n'interdit de penser qu'à l'instar des exemples cités plus haut, un agneau occupait sa place. La représentation de cette scène dans les Évangiles de Saint-Emmeran de Ratisbonne (23) en donnerait un reflet sous une forme plus resserrée. Enfermée dans un cercle dont le centre est marqué d'une étoile, elle évoque la projection sur un plan d'un décor hémisphérique.

C'est à l'Italie que les artistes carolingiens ont emprunté leurs modèles et c'est dans son art monumental que l'adoration de l'Agneau des Évangiles de Saint-Médard puise ses sources.

### Les Évangélistes.

Le registre médian est consacré aux évangélistes dont les symboles sont alignés de gauche à droite selon l'ordre des évangiles : Matthieu, Marc, Luc et Jean. Mais ils sont aussi les quatre « vivants » décrits par saint Jean : « Le premier être vivant est semblable à un lion, le second... à un veau, le troisième... à la force d'un homme, et le quatrième... est semblable à un aigle qui vole » (Apoc. IV, 7). On pourrait objecter qu'il s'agit là d'une évidence, puisque c'est à partir de ce texte qu'ont été élaborés les symboles des évangélistes. Mais il y a bien ici double signification car l'ordre des figures, la présence des nimbes et des livres prouvent, sans conteste, que ce sont bien les évangélistes, alors que le texte écrit en lettres d'or dans le ciel des registres médian et inférieur et qui se poursuit à la base de la Jérusalem céleste : « Sanctus sanctus sanctus Dominus Deus omnipotens qui erat et qui est et qui venturus est » (Apoc. IV, 8) est répété de jour et de nuit par les quatre « vivants ». Il y a donc bien assimilation des témoins de l'apparition de Dieu à la fin des temps aux auteurs du Nouveau Testament. Ceci n'est pas sans valeur car la volonté de bien spécifier cette double fonction justifie leur place dans un registre séparé. Selon qu'ils participent ou non à la scène supérieure, ils sont les uns ou les autres. Des rayons lumineux divergeant du médaillon qui entoure l'Agneau vont éclairer les deux groupes de vieillards et, passant au-dessus de la frise, les quatre figures symboliques. Ce procédé établit un lien entre les deux niveaux sans effacer la coupure horizontale. Dans les mosaïques italiennes, la même superposition apparaît mais de manière moins évidente car le tétramorphe prend place de part et d'autre de la figuration divine.

Nous n'avons fait encore que citer le décor aquatique de la frise. L'iconographie en est simple : il s'agit d'une scène de pêche dont les acteurs sont trois hommes, de nombreux poissons et quelques oiseaux (canards et hérons). Comme le remarque J. Porcher (24), c'est la copie d'une mosaïque antique dont les exemples ne manquent pas. Cette scène ne peut que rappeler « ... les créatures qui sont dans le ciel,

(22) G. VEZIN, *L'Apocalypse et la fin des temps*, Paris, 1973, p. 59.

(23) Munich, Bayerische Staatsbibl., Clm. 14000, fol. 6 r<sup>o</sup>. Cette représentation est, elle aussi, placée en tête du manuscrit. L'illustration de ce thème dans l'Apocalypse de Trèves (fol. 16 v<sup>o</sup>) semble moins proche.

(24) *L'empire carolingien*, « Univers des Formes », Paris, 1968, p. 88.

sur la terre, sous la terre, sur la mer...» et qui adressent à l'Agneau leurs louanges (Apoc. V, 13).

Si l'on rapproche cette image composée du récit apocalyptique qu'elle illustre, il apparaît qu'elle n'est pas comme ce dernier le prélude à une série d'actions dramatiques. L'accent n'est mis que sur la louange et l'adoration de Dieu par toutes les créatures vivantes.

Le registre inférieur est tout entier occupé par la Jérusalem céleste dont nous avons étudié l'insertion dans l'espace tridimensionnel. Avant d'en aborder l'étude iconographique, il nous faut expliquer certaines particularités aberrantes que nous avons écartées pour clarifier notre raisonnement perspectif. Nous y parviendrons en observant les correspondances qui s'établissent entre la cité sainte et le reste de l'enluminure.

### Les liaisons entre les registres.

Comme nous l'avons vu, les registres sont nettement séparés du point de vue spatial et l'équilibre de la construction dépend de l'architecture-cadre. L'étude iconographique a mis en évidence les relations qui unissent les symboles des évangélistes (les quatre «vivants») et l'adoration de l'Agneau ; mais elle n'a pas permis de justifier la présence de la Jérusalem céleste au registre inférieur. La coexistence de ces représentations illustrant des moments opposés du récit n'est cependant pas arbitraire. Les différents registres interfèrent subtilement pour créer une unité. À l'aide de signes graphiques et d'architectures «mimétiques», l'artiste fait naître des liens visuels entre les différentes parties de l'enluminure :

- le rideau dont les deux pans couvrent la largeur de la Jérusalem céleste dessine une tête de flèche qui désigne l'Agneau. Son traitement monumental, la pourpre, couleur impériale, et la tête de lion placée à la pointe de la flèche confèrent plus de force encore à ce signe.

- Le registre médian reprend, sur un niveau, le type architectural utilisé pour figurer la Jérusalem céleste. Afin de bien marquer qu'il ne s'agit pas de l'étage supérieur de cette dernière, l'ocre rouge remplace le bleu, et le retrait médian y est nettement figuré. La raison de cet emprunt iconographique est claire : les évangélistes participent de la Jérusalem céleste et s'y matérialisent dans les quatre avancées placées derrière les colonnes. Porte-paroles du Christ, ils sont les quatre points forts de la cité. L'édifice du registre inférieur doit être ainsi décrit : quatre tours encadrant trois retraits. Au centre, le bandeau dans lequel se marquent des fuyantes trouve donc sa justification. Les deux bandeaux horizontaux qui l'encadrent, et dont la présence même nie l'existence de tout retrait, doivent être mis en rapport avec l'Agneau. Dans cette partie centrale doit apparaître la marque du Christ. Confirmation nous en est donnée par les arcs de cercle latéraux qui marquent, dans le registre supérieur, l'arête séparant le creusement sphérique médian et le plan vertical devant lequel se tiennent les vieillards. Ces deux arcs forment une parenthèse dont l'intersection avec la base du fronton détermine deux points. Deux verticales, tirées à partir de ces derniers, suivent le tracé des deux colonnes centrales de l'architecture-cadre (des tirets marquent la place où les verticales traversent l'architrave, immédiatement au-dessus des chapiteaux). Le partage trinitaire de la zone inférieure en est renforcé. La présence de l'Agneau, dans la tranche médiane, doit se marquer par l'installation d'un fort massif en relief, encadré de deux tours. Le retrait central disparaît, d'où l'emploi des deux bandeaux horizontaux. Une remarque iconographique complémentaire peut soutenir ce raisonnement. La tête de lion, au rôle décoratif, n'est-elle pas là aussi pour rappeler que le Christ est nommé : «... lion de la tribu de Juda...» (Apoc. V, 5).

La structure architecturale doit satisfaire une double exigence. Elle doit suggérer la présence conjointe du Christ et des évangélistes. Or ce postulat est incompatible avec l'utilisation du système perspectif antique dans lequel il est impossible de résoudre la contradiction posée par la superposition de deux espaces dont l'un est la négation de l'autre. Dans un même cadre, l'unité est obligatoire. Il n'y a donc pas là maladresse de l'artiste. La lecture de l'enluminure est possible, malgré toutes les imperfections qu'un tel système ne peut manquer de comporter.

### La Jérusalem céleste.

À la lumière de ce raisonnement, l'étude iconographique de la Jérusalem céleste doit être entreprise. Nous avons là une illustration de la fin de l'Apocalypse dans laquelle saint Jean rapporte l'apparition de la Ville, la décrit précisément et donne ses mesures (Apoc. XXI, 10-21). Il nous est dit qu'elle avait la forme d'un cube, sa longueur, sa largeur et sa hauteur étant égales (Apoc. XXI, 17). Ici, seule la façade est représentée. Si la hauteur est facile à déterminer, il n'en est pas de même de la largeur, les bords latéraux étant masqués. Toutefois, deux tirets verticaux, tracés sur l'architrave au-dessus des colonnes et semblables à ceux dont nous avons fait mention précédemment, donnent un écartement égal à la hauteur. Il est logique de penser qu'ils indiquent la limite extrême des tours d'angle. La donnée carrée a donc été respectée, mais non les mesures, sans doute pour des raisons de mise en page. «La muraille de la ville avait douze fondements» (Apoc. XXI, 11). Ils sont divisés en deux groupes de six, d'apparence différente. Chaque étage du groupe supérieur est limité par un bandeau et percé de fenêtres. Les six niveaux inférieurs, réduits à de minces bandes horizontales, jouent le rôle d'assises de fondation ou d'une volée de marches (un procédé similaire est employé dans l'Apocalypse de Trèves (fol. 69) bien que le schéma architectural soit différent). Ce traitement tient, sans doute, à la volonté de réduire le nombre des étages pour en accentuer le caractère monumental, sans modifier le nombre apocalyptique.



Le respect de la troisième donnée importante du texte est moins évident : «Elle avait douze portes... à l'Orient, trois portes, au Nord, ...» (Apoc. XXI, 12, 13). Aucune ouverture autre que les fenêtres n'est figurée. Pourtant, si nous comptons le nombre des retraits et des tours, visibles et invisibles, nous obtenons pour chacun le nombre de douze. Sur l'enluminure déjà citée de l'Apocalypse de Trèves, des portes s'ouvrent à la base des tours qui sont accolées les unes aux autres. Bien qu'elles soient absentes ici, il semble qu'elles soient suggérées par les trois retraits placés entre les tours.

Comme nous venons de le préciser, les caractéristiques les plus importantes de la Jérusalem céleste sont ici respectées et le schéma architectural choisi convient parfaitement à l'illustration du texte. Or c'est le seul exemple que nous connaissons d'un tel choix. Si nous écartons les multiples représentations romanes souvent sans rapport avec le récit johannique, nous constatons que l'art carolingien n'utilise que trois types principaux dont l'origine peut être établie avec vraisemblance. Le plus fréquent fait appel à la représentation traditionnelle de la ville (Apocalypse de Trèves), d'origine antique, dont nous possédons de nombreux exemples antérieurs au IX<sup>e</sup> siècle. La cité, fortifiée, cernée de tours, laisse voir quelques constructions dont les deux plus fréquentes sont la basilique et la rotonde. Les données du texte ne sont respectées que dans la mesure où elles ne modifient pas profondément le schéma primitif. Ainsi, alors qu'il est dit : «Je ne vis point de temple dans la ville...» (Apoc. XXI, 22), une basilique, au moins, en occupe le centre.

Nous avons affaire à un type tout différent dans les manuscrits jumeaux de Valenciennes et Saint-Amand (25). Jérusalem y apparaît sous forme circulaire et les douze niveaux sont limités par treize cercles concentriques. Groupées par trois et situées sur deux axes perpendiculaires, sont figurées les douze portes. Seul le plan carré est abandonné. Un tel parti serait difficilement explicable sans l'existence, au IX<sup>e</sup> siècle, de plusieurs copies d'un plan du Saint-Sépulcre, réalisé par un évêque du nom d'Arculfe (26), au retour d'un pèlerinage en terre sainte. L'assimilation de l'Anastasis à la Jérusalem céleste justifie, sans doute, cette modification du plan.

Un dernier schéma, dont nous ne possédons que des exemples postérieurs, illustre certaines bibles espagnoles commentées par Beatus (27). Les douze fondements sont absents. Autour d'une surface rectangulaire, douze arcades, sous lesquelles se tiennent les apôtres sont rabattues dans le plan du sol. Ce type pourrait provenir de représentations du temple tel qu'il figure dans certains psautiers byzantins (28).

La Jérusalem céleste des Évangiles de Saint-Médard n'offre aucun point commun avec les trois exemples cités, mais ce modèle n'est pas plus que les précédents, une invention carolingienne. L'étude perspective a dégagé des parentés avec les architectures illusionnistes romaines et byzantines. Bien sûr, à la vue de certaines fenêtres, surmontées d'un arc outre-passé, il serait tentant de penser à un apport espagnol, d'autant que les fresques, à peine postérieures de S. Julian de Los Prados (29) ont été réalisées selon la même technique perspective. Cependant, deux objections rendent improbable une telle origine :

- au registre médian, le dessin des ouvertures est plus précis : un linteau sépare l'arc en plein cintre du reste de la fenêtre qui est fermée par des *claustra*. Ce procédé technique, permettant de décharger de toute poussée une ouverture rectangulaire, fréquent dans l'architecture romaine, ne manque pas dans les constructions carolingiennes, comme en témoignent la porte d'entrée de la chapelle palatine d'Aix, et celle des cryptes de l'abbaye Saint-Médard de Soissons. Les arcs outrepassés constatés n'en sont-ils pas la simplification (30) ?

- La seconde remarque concerne les fresques de l'église S. Julian ; illustrant les conciles sous forme d'édifices en trompe-l'œil, elles ne sont pas originales, mais se réfèrent à des modèles des premiers siècles de la chrétienté dont les exemples sont nombreux en Orient, et particulièrement en Syrie-Palestine.

(25) op. cit., respectivement fol. 38 r<sup>o</sup> et 33 r<sup>o</sup>.

(26) ms. de Vienne, cod. 458, fol. 4 v<sup>o</sup> et ms. de Paris, B.N., lat. 13048, fol. 4 v<sup>o</sup>. Le rapport avec les Apocalypses de Valenciennes et Saint-Amand a été exposé par C. HEITZ, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Bibliothèque générale de l'École pratique des Hautes Études, Paris, 1963, pp. 135-136.

(27) Un exemple : l'Apocalypse de Saint-Sever, Paris, B.N., ms. lat. 8878 (fol. 207 v<sup>o</sup> et 208 r<sup>o</sup>).

(28) S. DUFRENNE, Une illustration «historique» inconnue du psautier du Mont Athos, Pantocrator N.61, dans *Cahiers archéologiques*, Paris, XV, 1965, p. 83.

(29) Construite vers 830 près d'Oviedo.

(30) On peut y voir aussi un dérivé de l'arc à gouttières, d'origine romaine, si l'on adopte une démarche semblable à celle que suit P. PONSICH dans son étude des arcs outrepassés de Saint-Michel de Cuxa (L'architecture préromane de Saint-Michel de Cuxa, dans *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, N. 2, juillet 1971, pp. 17-27).



Lors de son étude sur « les images des conciles dans l'église de la Nativité à Bethléem », H. Stern (31) attire l'attention sur leur parenté avec les couronnes de mosaïques placées à la base des coupes de l'église Saint-Georges de Salonique et du Baptistère des Orthodoxes à Ravenne. Les architectures illusionnistes qui les décorent, placées en position frontale, servent à mettre en évidence la croix, le livre ou le trône vide de l'Étimsie. L'aspect théâtral de ce cadre de présentation conduit l'auteur à interpréter ce dernier comme une *frons scenae* qui doit valoriser les symboles chrétiens comme il le ferait des acteurs.

Si nous comparons notre représentation de Jérusalem à certains fronts de scène romains bien conservés (Sabratha, Leptis magna), l'identité est évidente (32) (le rideau pourpre lui-même est un rappel du rideau de scène). Les théâtres antiques étant réalisés selon de strictes règles communes, ce rapprochement n'est pas fortuit. Le front de scène, de forme rectangulaire, est divisé horizontalement en trois étages, séparés par des bandeaux en forte saillie et couronné par une corniche. Il est, de plus, modulé dans le sens vertical par quatre massifs encadrant trois retraits dans lesquels s'ouvrent des portes. Les différences constatées dans les proportions et le nombre des niveaux résultent de la volonté de respecter les précisions du texte.

L'utilisation chrétienne d'un modèle païen n'a rien d'exceptionnel, mais elle revêt ici une signification particulière. Une scène est un lieu conçu artificiellement pour donner l'illusion d'une ouverture vers un espace autre que celui de la réalité quotidienne. Les Romains du premier siècle de l'Empire qui ornaient les murs de leurs demeures d'architectures illusionnistes, n'en attendaient pas seulement une jouissance esthétique car, comme le dit K. Schefold dans une étude sur la peinture pompéienne : « Les constructions de rêve à atmosphère surnaturelle permettent à l'humain de pénétrer dans le domaine des Dieux ». Il écrit aussi à propos des second et quatrième styles : « Le motif de *frons scenae* est utilisé pour indiquer la sphère supra-terrestre où l'on s'imagine en rêve » (33). Ces deux citations s'appliquent parfaitement à l'objet de notre étude. Le Dieu chrétien remplace les divinités païennes, mais, dans une certaine mesure, les techniques des hommes pour rendre sensible le divin n'ont pas évolué. On pourrait s'étonner qu'un front de scène, moyen de présentation, soit ici traité comme sujet de la représentation, mais ce serait oublier la présence de l'Agneau et les rapports que nous avons établis entre les deux registres. A la fin de l'Apocalypse, il est plusieurs fois fait mention de sa présence dans la ville sainte. Il est dit aussi : « L'Agneau est son flambeau » (Apoc. XXI, 24) (Des rayons lumineux s'échappent du médaillon). Il est l'acteur dont nous avons remarqué l'absence, il n'est pas sur la scène, il la domine.

Il n'y a donc ni juxtaposition, ni superposition de deux représentations. L'Agneau crée le lien et la synthèse des deux images est parfaitement réalisée. Cette particularité explique mieux l'abandon de tous détails trop précis (sept yeux, sept cornes, ...).

Pourquoi cette illustration exceptionnelle de l'Apocalypse ? Écartons d'emblée une objection qui ferait référence à un modèle perdu. Ses composantes sont, bien sûr, d'origine antique, mais elle est conçue selon un processus mental médiéval qui conduit à donner, dans le domaine artistique, la primauté au divin. Son élaboration pourrait donc être carolingienne (34). Une observation de C. Heitz (35) semble le confirmer. Il voit dans la façade de Jérusalem l'image des antéglises carolingiennes. Il est de fait que le grand massif en saillie encadré de deux tours rappelle certaines façades occidentales (Saint-Riquier). Quoi qu'il en soit, le choix d'un tel schéma résulte surtout du désir de renouer avec la peinture antique dans un de ses aspects les plus prestigieux aux yeux des Francs, la troisième dimension. Ceci suffit à expliquer le goût pour les architectures peintes, propres à suggérer l'espace et à conférer aux miniatures un caractère monumental, comme en témoignent la plupart des manuscrits de l'école palatine dans le cadre de laquelle fut exécutée la représentation que nous venons d'étudier.

Comme nous l'avons vu, elle groupe les visions initiales et terminales de saint Jean qui ont pour point commun l'apparition de l'Agneau, instrument de la colère divine, puis émanation triomphante et victorieuse de Dieu. Toute la vision johannique est ici résumée. Située en tête de l'Apocalypse, ce serait son seul rôle, placée au début des Évangiles, avant même la Fontaine de vie qui en est le symbole, elle marque de son signe le livre saint tout entier.

François HÉBER-SUFFRIN.

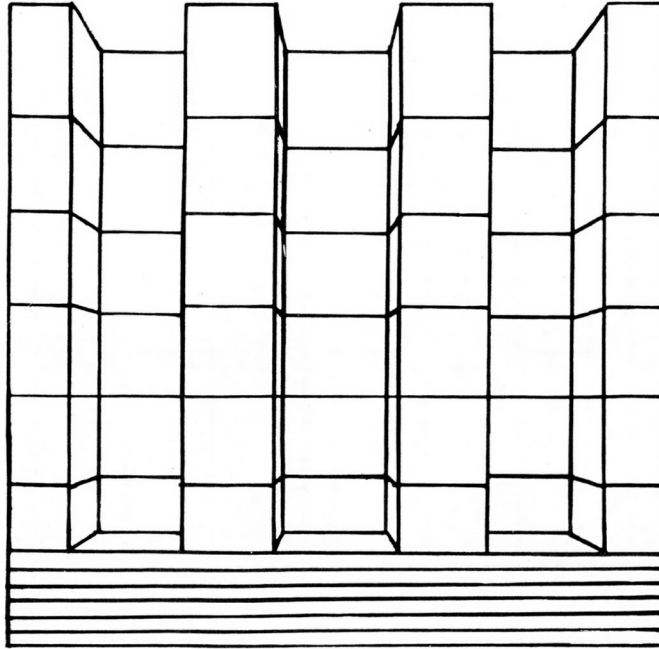
(31) Nouvelles recherches sur les images des Conciles dans l'église de la Nativité de Bethléem, dans *Cahiers archéologiques*, T. III, 1948, pp. 84-86.

(32) L'aspect théâtral de Jérusalem avait été reconnu par J. PORCHER, op. cit. p. 88 et A. CORBOZ (*Haut Moyen-Age*, Architecture universelle, Fribourg, 1970, p. 86) remarque incidemment qu'il s'agit d'un front de scène.

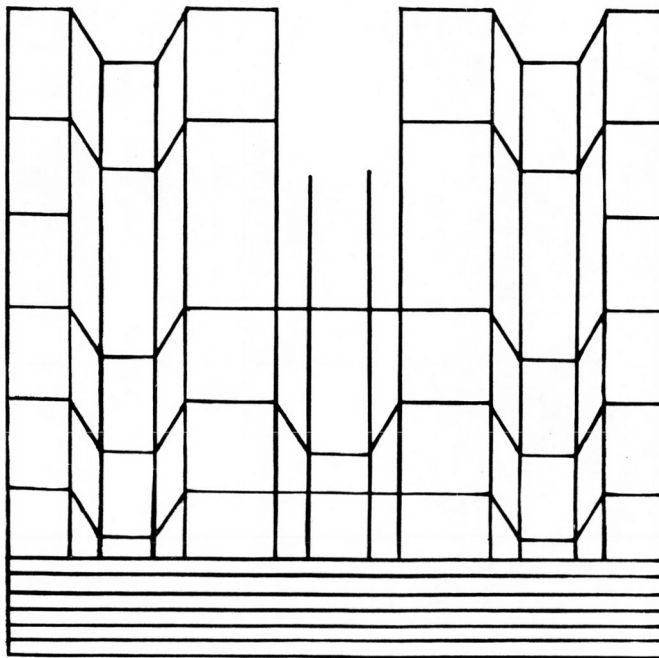
(33) K. SCHEFOLD, *La peinture pompéienne, Essai sur l'évolution de sa signification*, «Collection Latomes», vol. 108, Bruxelles, 1972. Respectivement p. 249 et 248.

(34) L'idée que le monde sensible n'est que le reflet imparfait d'une réalité supérieure que l'art doit s'attacher à traduire, a été exprimée dès le IIIe siècle par l'école néo-platonicienne (Plotin, 4e et 5e Ennéades), mais c'est au Moyen-âge que ce concept devient dominant. L'aberration perspective constatée serait peu admissible aux premiers siècles de la chrétienté (voir A. GRABAR, Plotin et les origines de l'esthétique médiévale, op. cit., pp. 15-34).

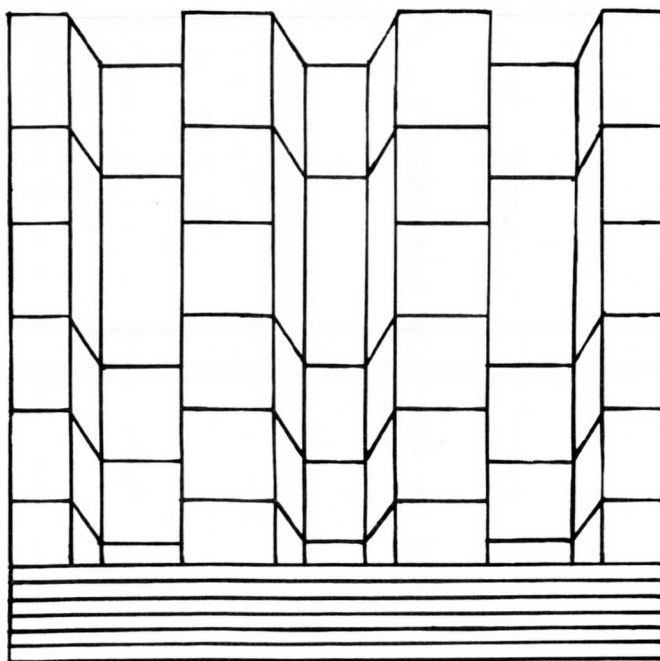
(35) op. cit. *Architecture et liturgie*, p. 143 et dans Nouvelles interprétations de l'art carolingien, dans *Revue de l'art*, 1-2, p. 105.



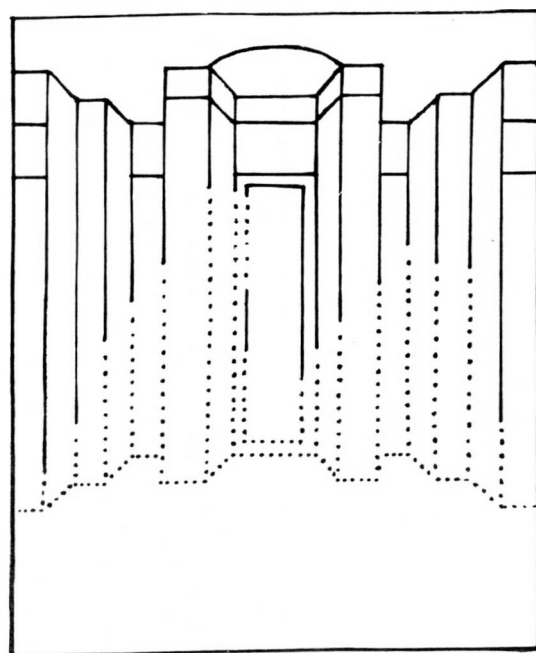
a) Jérusalem céleste, schéma perspectif selon la technique de la Renaissance : un point de fuite unique.



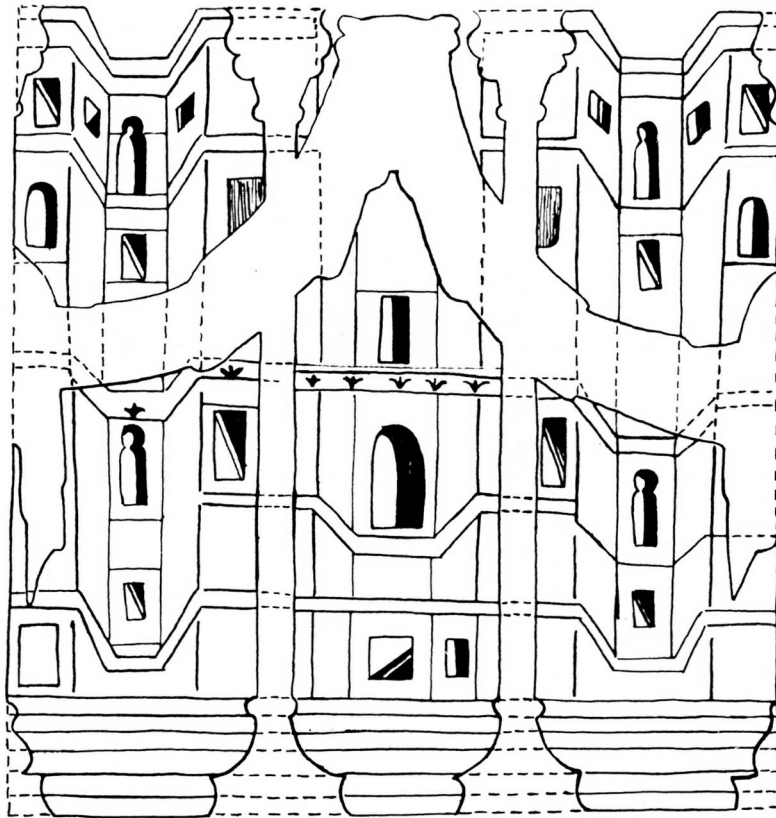
b) Jérusalem céleste, schéma perspectif réel : trois axes verticaux de fuite.



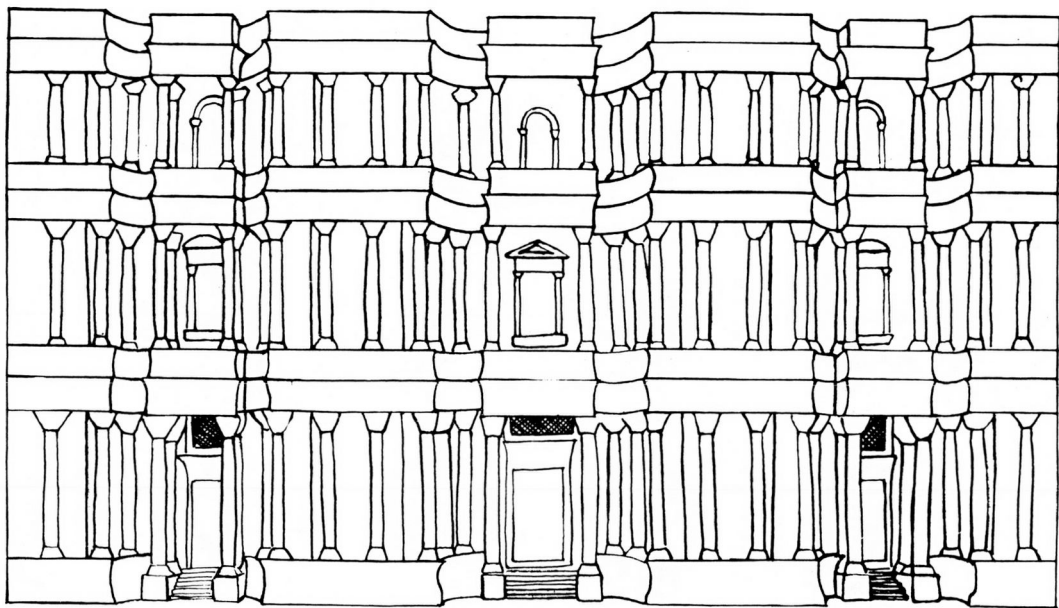
a) Jérusalem céleste, schéma perspectif selon la technique antique :  
les lignes de fuite convergent vers un axe vertical médian.



b et c) Evangiles de Stauronikita, codex 43, fol. 12 v<sup>o</sup>, Saint-Luc. Dessin  
schématique et traitement perspectif des architectures de fond.



a) Jérusalem céleste de Saint-Médard de Soissons, dessin schématisé.



b) Sabratha, front de scène du théâtre antique (restitution).